

L'Amant de Marguerite Duras: récit autobiographique, récit des origines. Éros et écriture

Patricia MARTÍNEZ GARCÍA

Universidad Autónoma de Madrid
patricia.martinez@uam.es

Recibido: 21 de diciembre de 2006

Aceptado: 2 de abril de 2007

RÉSUMÉ

Cet article envisage les rapports entre autobiographie et fiction, mémoire et invention dans *l'Amant* de Marguerite Duras. Prenant appui sur l'étude des ressorts de fictionnalité dans le discours autobiographique, nous essayons de mettre en évidence la manière dont *l'Amant* met en place un mythe personnel ou récit des origines dans lequel sont assimilées l'initiation érotique et l'initiation à l'écriture.

Mots clés: Duras, autobiographie, mémoire, fiction, récit des origines, éros, écriture.

L'Amant de Marguerite Duras: relato autobiográfico, relato de los orígenes.
Eros y escritura

RESUMEN

Este artículo propone una aproximación a las relaciones entre autobiografía y ficción, memoria e invención, en *l'Amant* de Marguerite Duras. Partiendo del estudio de los resortes de ficcionalidad noveltesca entrañados en el discurso autobiográfico, se pone de manifiesto la manera en que el texto elabora un mito personal o relato de los orígenes en el que quedan asimiladas la iniciación erótica y la iniciación a la escritura.

Palabras clave: Duras, autobiografía, memoria, ficción, relato de los orígenes, eros, escritura.

Marguerite Duras' *l'Amant*: Autobiographical narrative and Initiation.
Eros and Writing

ABSTRACT

This paper proposes an approach to the relationship between autobiography and fiction, memory and fabulation in Marguerite Duras' *l'Amant*. Departing from a study of the fictionalising resorts involved in

the autobiographical discourse, we try to show how the text elaborates a personal myth of the author's origins; one that intertwines her erotic initiation with her initiation as a writer.

Key words: Duras, autobiography, memory, fiction, bildungsroman, rite of initiation.

SOMMAIRE: 1. Discours autobiographique et ressorts de fictionnalité. 2. La «mémoire de l'oubli». 3. La poétisation du vécu. 4. Le récit des origines. 5. Éros et écriture. Références bibliographiques.

1. Discours autobiographique et ressorts de fictionnalité

On a souvent signalé le rapport ambigu que *l'Amant* entretient à l'égard du genre autobiographique *stricto sensu*. Et cela non seulement par les rapports assez équivoques que le texte établit avec la vie réelle de son auteur, mais aussi par la mise en scène de certains ressorts de fictionnalité romanesque qui tendent à suspendre ce que Lejeune appela le *pacte référentiel* typique du contrat autobiographique, ce contrat par lequel l'auteur se porte garant de l'authenticité de ce qui est raconté (Lejeune, 1975 et 1983).

Le point de départ du roman est bien un événement réel, que l'écrivain avait déjà évoqué dans *Un barrage contre le Pacifique* (1950) puis dans *l'Eden Cinéma* (1977), et qu'elle reprendra plus tard dans *l'Amant de la Chine du nord* (1991). Elle revient encore à cet espace de l'enfance, dans un texte posthume, *Les cahiers des armoires bleues*, publié en 2006. Les biographes de Marguerite Duras ont documenté copieusement l'épisode autobiographique réélaboré dans ces textes: quelques années après la mort de son mari, Madame Donnadieu, une française originaire de Pas-de-Calais, institutrice en Indochine depuis 1912, a investi toutes ses économies péniblement amassées depuis le début de sa carrière, dans l'achat d'une concession au Cambodge, dans la région de Kampot, sur la côte du Golfe de Siam. Elle a construit des barrages avec l'aide des paysans de la région, mais les marées ont tout ruiné dans l'année suivante, et Madame Donnadieu n'est jamais parvenue à obtenir justice de l'administration coloniale, indifférente et corrompue. La ruine de la famille a été complète: dans son désespoir face à la misère de ses enfants, Mme Donnadieu aurait consenti les liaisons de sa fille avec un chinois riche en échange d'une compensation économique.

Un barrage contre le Pacifique restitue cet épisode sous la forme d'un roman d'aventures assez conventionnel. Par rapport au roman de 1850, *l'Amant*, paru en 1884, semble attaché à rétablir certaines *périodes cachées de cette première jeunesse, certains enfouissements* que l'écrivain aurait opérés *sur ces faits, sur certains sentiments, sur certains événements* (Duras, 1984: 14). Comme chez Proust, avant de mettre en place le narrateur autobiographique de *La Recherche*, une certaine pudeur face à *l'inconvenance fondamentale* de cette affaire, aurait empêché l'auteur d'aller jusqu'au bout dans son aveu. En effet, certains ajustements récusent de façon explicite la version de 1950 quant à la rencontre entre la jeune fille blanche et le chinois. Outre cela, *l'Amant* expose sans réserves la haine de l'enfant au frère aîné (effacé du premier

roman), la violence de celui-ci contre les deux autres frères, l'attachement incestueux pour le petit frère, la liaison scandaleuse, sur fond de prostitution, avec un riche Chinois, avec l'assentiment d'une mère qui en aurait tiré des avantages économiques.

Cependant, si l'auteur semble se rapprocher dans ce livre de la vérité autobiographique en insistant sur ce qui avait été escamoté, effacé du premier roman, le rapport entre l'œuvre et la vie reste loin d'être simple. Jean Pierrot (1987) a pris soin de marquer certaines différences entre la biographie de l'auteur et ce texte que l'on considère trop facilement comme autobiographique: il y a même des doutes sur la véracité d'un événement pourtant crucial dans la dynamique du récit comme la fameuse rencontre sur le bac. Il n'est pas sûr que Marguerite Donnadiou ait rencontré, lorsqu'elle avait seize ans et était encore au lycée, un jeune et riche chinois sur le bac entre Vinh Long et Saïgon... Preuve de la liberté qu'elle prend avec ses souvenirs, *L'Amant de la Chine du Nord*, paru en 1991, propose une version encore différente de la rencontre, du portrait du Chinois... La vérité biographique se dérobe toujours.

Ce n'est donc pas le souci d'une restitution exacte des faits ce qui semble commander cette réécriture de la matière autobiographique. Outre ce rapport ambigu entre le livre et la vie de son auteur, certains aspects du texte nous mettent en garde contre l'illusion de la vérité autobiographique, exhibée comme convention pour être détournée. C'est d'abord l'instabilité de la voix narrative, dédoublée entre la première personne typique de l'autobiographie, et la troisième personne romanesque qui déjoue le pacte autobiographique (à savoir, l'identité de l'auteur, du narrateur et du héros). Sitôt posé dès les premières pages du livre, le sujet de l'énonciation devient autre que l'objet de la narration, désigné au moyen des périphrases *–l'enfant, la jeune fille blanche–* qui établissent une mise à distance entre le sujet et l'objet de l'écriture, distance voyeuriste qui adopte les façons du romanesque. l'enfant est traité comme le personnage d'une fiction, comme une héroïne de roman. l'écriture de soi adopte les manières de l'autofiction.

Le pacte de référence, voire de fidélité à l'égard de la réalité représentée, se trouve également suspendu par la déclaration paradoxale qui ouvre le récit: *l'histoire de ma vie n'existe pas. Ça n'existe pas* (14) qui rappelle cette autre de Pérec, à l'incipit de *W ou le souvenir d'enfance: Je n'ai pas de souvenirs d'enfance* (1975:13). Comment écrire son enfance lorsqu'on n'a pas de souvenirs? Comment écrire l'histoire d'une vie lorsque celle-ci n'existe pas? Une relation problématique se pose entre le vécu et l'écrit dans ce texte pourtant fortement autobiographique, relation paradoxale que l'écrivain pose dans les termes suivants: *Je me suis dit qu'on écrit toujours sur le corps mort du monde, et de même sur le corps mort de l'amour*. Il ne s'agit donc pas de remplacer ce qui avait été vécu ou sensé l'avoir été mais de consigner le désert par lui laissé (Duras, Porte, 1977a: 96). Une telle conception de l'écriture a trait à la notion de mémoire, telle que l'écrivain la conçoit: *La mémoire c'est toujours pareil: une sorte de tentative, de tentation d'échapper à l'horreur de l'oubli. (...) Vous savez, ce dont je traite, c'est toujours la mémoire de l'oubli. On sait qu'on a oublié, c'est ça la mémoire, je la réduis à ça* (Duras, 1983:23). Remémorer équivaut donc, chez Duras, à prendre conscience de ce qu'on a perdu, à se rappeler qu'on a oublié.

2. La «mémoire de l'oubli»

Se trouve ainsi éclairé le fonctionnement paradoxal du projet mémorialiste de *l'Amant*: l'écrit part donc d'une absence. Il est consignation et deuil d'une perte, il rappelle et retrace cet espace vacant à l'origine dans lequel il s'engouffre pour ne rien remplacer de ce qui a été vécu, mais pour *imaginer en se souvenant* (Duras, 1982:55). De cette conception de l'écriture vouée, non à restituer l'évènement irremplaçable, mais à remémorer sa perte, le texte nous offre une représentation en abyme: la photo de la rencontre sur le bac, cette photo qui n'a jamais été prise, qui n'a jamais existé. l'image obsédante, «la Photo absolu» –tel est le titre des dossiers contenant les manuscrits qui tracent le début de *l'Amant* (C.f. Stimpson, 2005: 107)– est donc une image manquante. C'est son manque qui déclenche l'écriture. Cette photo qui n'a jamais été prise, c'est le texte qui la fera exister, cette histoire qui n'existe pas c'est l'écriture qui lui donnera un centre, des lignes, un chemin. La réinvention de l'image manquante devient ainsi métaphore du travail de l'écriture: rendre visible ce manque, cette absence par une double mise en scène: celle de l'image ou de l'évènement enfoui, disparu; celle du déroulé de l'écriture dans sa quête, dans son questionnement, dans son travail d'invention. Il ne s'agit donc pas de référer, de représenter quelque chose de préexistant, mais de rassembler les restes d'un vécu qui n'existe que dans les traces de sa disparition.

Si l'autobiographe, en général, prend soin de restituer un passé effectif, l'écrivain semble ici s'attacher au domaine du probable non accompli, aux possibles enfouis dans ce passé, à ce qui aurait pu avoir lieu, ce qui relève du domaine non de la vérité historique, mais de la vérité poétique. L'écriture de soi devient ainsi création, *poësis*, par laquelle le moi s'invente, s'institue dans l'acte même d'écrire, dans l'espace du texte destiné à combler et à rappeler cette disparition de l'origine. Ici encore, et comme toujours chez Duras, la voix semble s'installer dans un espace vacant de tout sens pré-établi (au double sens de signification et de finalité), de toute forme prévue: *l'écriture c'est l'inconnu. Avant d'écrire on ne sait rien de ce qu'on va écrire* (Duras, 1993a: 173); et encore: *Écrire c'est se laisser faire par l'écriture. C'est savoir et ne pas savoir ce qu'on va faire* (Duras, 1977b: 105). Ce qui importe n'est pas pour l'écrivain l'évènement exact, historique, vérifiable ou reconstitué; ce qui importe est cet inconnu, cet imprévisible qui se dévoile avec le déploiement de l'écriture, ouvrant sur une *poësis de la mémoire* (Duras, 1981: 47) d'où *émerge l'inconnu qu'on porte en soi* (Duras, 1993a: 173). Le sens du vécu devient lisible – devient visible – par l'écriture que le récrée. *La vraie vie, la vie vraiment vécue est la vie réalisée dans un livre*, écrivait Proust dans *Le Temps retrouvé* (1989, VI: 609).

3. La poétisation du vécu

Mais bien au contraire du livre proustien, dans cette poétisation du monde, qui est aussi une manière de sublimation de ce qui est perdu, l'entreprise mémorialiste

de Marguerite Duras trouvera son équivalent stylistique dans la figure de la *reductio*: tout semble obéir à un travail dépouillement et de condensation du récit qui tient d'une esthétique minimaliste: dire moins pour dire plus.

Par rapport au roman de 1850, une décantation s'est produite: l'histoire originelle du roman d'aventures est presque disparue, dénuée des détails et des effets naturalistes, elle est devenue *intangible*, selon le mot de Duras (1987: 88). Tout se passe comme si l'écrivain voulait se délivrer du réel: il s'agit de déréaliser les effets de vérité autobiographique, enfouir les détails biographiques, abstraire le spécifique, épurer, ramasser le récit autour de quelques centres, de quelques images essentielles. Personnages, lieux, temporalité, tout déréalise l'illusion de la représentation réaliste, tout indique le travail de stylisation, d'esthétisation opéré par l'écriture.

Ainsi, ce livre dans lequel l'écrivain a porté plus avant le pacte autobiographique contourne une des conventions les plus fortes du genre: le détail réaliste des noms propres, du nom réel des personnages qui sont désignés par des substantifs à valeur générique: *la mère, l'enfant, le petit frère, le frère aîné, l'amant, le chinois*. L'écrivain s'éloigne donc ici du traitement réaliste typique de l'autobiographie, elle déréalise les personnages, les dénouant de leur fonction référentielle par cette forme de nomination qui tend à souligner, en dépit de leur identité biographique, de leurs attaches au vécu historique, leur caractère de rôle, de fonction au sein d'une structure psychodramatique à valeur atemporelle, ahistorique. Dépouillés de leur identité biographique, ces noms restent pleinement disponibles pour le travail de la mémoire de l'oubli et de l'imaginaire, *mémoires déformantes, créatives* (Duras, 1981: 47) toujours à l'œuvre chez Duras. L'économie des signes préside à la caractérisation des personnages qui s'effectue au moyen de la découpe sélective, de l'attribution d'un motif psychologique dominant à valeur obsessionnelle qui joue sur la magnification d'un *pathos* devenu pathologique. Envoûté par l'appel d'une force exclusive, inépuisable –désespoir, haine, peur, désir–, le personnage durassien tend à la pureté de l'archétype. Cette même économie des moyens soutient la mise en place du décor évidé de toute référence naturaliste, qui répand un exotisme abstrait, stylisé, symboliquement sur-connoté, plus romanesque que réel. L'Indochine est devenue un espace fabuleux, incommensurable, hors temps, récréée par la magie incantatoire des noms (*Le Mékong, Vinlong, Tonlésap*), l'évocation de son bestiaire (*tigres, buffles, oiseaux*), de ses paysages (*plaine de boue et de riz, forêt cambodgienne, îles de jacinthes d'eau*). Le dispositif complexe des temporalités défait l'illusion réaliste du temps référentiel de l'histoire. Le montage achronologique des images efface la progression linéaire des actions, découpe la durée en une série de plans fixes, comme détachés du temps, scandés en approches successives, presque superposables, dilatés par la suspension de l'évènement (l'image du bac) ou le retour circulaire des motifs (la pension, le malheur familial, les rencontres des amants). Le récit rejoint une dimension immémoriale, suspendue dans un présent éternel, proche de la structure atemporelle de la fable ou du mythe. Personnages, lieux, chronologie, tout se détache des assises du réel pour rejoindre l'atmosphère d'un récit mythique, celui d'une remontée aux origines, là où tout aurait commencé. Ce lieu *préféré absolument: le Barrage, l'enfance* (Duras, 1993b: 21).

4. Le récit des origines

Plutôt qu'une reconstitution exacte du vécu autobiographique, *l'Amant* semble mettre en place un récit des origines par lequel s'institue un mythe personnel. Mythe fondateur qui dit l'origine d'une identité indissociablement liée à la vocation à l'écriture, dont les résonances se propagent dans l'ensemble de l'œuvre durassienne pour lui conférer, au-delà de la fragmentation, de la dissémination, son unité infracassable, son noyau secret fondateur et inépuisable. Sans prétendre à rentrer dans l'articulation complexe de ce mythe opérée au fil des textes, je me bornerai ici à en dégager les enjeux essentiels, tels qu'ils sont mis en place dans *l'Amant*.

Tout commence par le constat d'une dévastation: celle du visage de l'écrivain: *sa matière est détruite. J'ai un visage détruit* (Duras, 1984: 10). Ce visage ravagé, qui porte en lui la trace –l'écriture– d'une vie, s'offre comme le motif qui déclenche l'écriture. Ravage présent qui appelle le ravage à l'origine: la destruction des barrages maternels de l'enfance, *amoureusement édifiés* par une espérance soudaine et folle, la grande catastrophe familiale, placée sous le signe d'une fatalité terrible, un *cataclysmisme naturel*, qui aurait ravi la mère aux enfants.

Il s'agit donc de faire des lieux de la destruction, le lieu des commencements - Hiroshima, Auschwitz, Les Indes. l'Indochine, espace intime de l'origine, est le lieu où les ravages de l'histoire personnelle et ceux de l'histoire collective se recourent: font interface. Les Indes de l'enfance ruinée sont aussi le lieu du regroupement de la douleur latente répandue dans le monde, métaphore sublimée par l'esthétisation à l'œuvre d'un malheur immémorial, d'une dépossession universelle inguérissable: *C'est le foyer mondial de l'absurdité, le feu central de l'absurdité, cette agglomération insensée de faim, de famine, illogique* (Duras, 1974: 177).

Au cœur de cette terre originelle détruite, la mère, origine première frappée comme une victime de tous les malheurs, est la figure même de la dévastation. l'écriture aurait sa source dans ce désespoir absolu de la mère devant les barrages ruinés, dans le spectacle fascinant de cette mère ravie et ravissante, dont la folie, répercutée tout le long du texte, serait, selon Duras, ce qui nous permet de tenir après la destruction. Le récit naît comme sublimation, esthétisation magnifiante d'une origine traumatique: le ravage des enfants, la dévastation de l'enfance. l'emprise de la mère ravageante se répand sur ses trois enfants: le fils aîné (devenu fou et asocial), le petit frère (abandonné affectivement, livré à la violence de l'autre), l'enfant fille, qui cherchera en même temps à échapper au ravissement-ravage de la mère –cette mère à battre, à tuer– et à combler sa demande, à réparer sa douleur: *faire heureuse la mère avant qu'elle meure, tuer ceux qui ont fait ce mal* (123). La catastrophe des barrages devient ainsi métaphore d'une autre catastrophe: celle du rapport mère-fille, celle de la demande insondable que la mère entretient à l'égard de son enfant. Dans cette relation ambivalente se joue pour l'enfant la question de sa liberté ou de son aliénation, de sa survie ou de sa dévastation. *Elle me regarde, elle dit: peut-être que toi tu vas t'en tirer. De jour et de nuit, l'idée fixe. Ce n'est pas qu'il faut arriver à quelque chose, c'est qu'il faut sortir de là où l'on est* (32).

Sortir de là où l'on est: telle est l'injonction maternelle, définie en termes d'un déplacement spatial comme dans les grands romans de l'apprentissage, de la conquête sociale, que l'enfant cherchera à accomplir. l'occasion de quitter *cette histoire de ruine et de mort* (34) est présentée sous la forme d'un rite de passage, lors de la célèbre traversée du bac sur le Mékong, événement décisif qui convoque le topos symbolique de l'épreuve initiatique, souligné par l'anglicisme insolite que la désigne: *l'expériment*. Sur le fond du ravage originaire étalé de façon persistante tout le long du texte, le passage du bac sur le Mékong (véritable ressort génétique du roman) introduit en surimpression un nouveau commencement. Je ne serai pas la première à souligner combien cette scène convoque une situation archétypale littérairement sur-connotée. Car il s'agit bien ici de la scène romanesque par excellence de la première rencontre des amants sous forme de coup de foudre, dans laquelle résonnent deux souvenirs littéraires qui sont aussi deux grands commencements: la traversée fatale, au début de la légende de Tristan et Iseut, lorsqu'en plein solstice, les amants boivent le philtre magique de la passion qui les unira à jamais au-delà de la mort; le bateau de *l'Éducation sentimentale* de Flaubert, dans lequel Frédéric Moreau s'éprend sur-le-champ de Madame Arnoux. Deux scènes littéraires qui ont valeur d'initiation: à l'origine de la conception romanesque et romantique de la passion, le *Tristan* institue le mythe fondateur de l'éternisation du désir qui tire sa force de l'impossibilité de son accomplissement. À l'extrême opposé, le texte de Flaubert, dans lequel s'entrelacent l'apprentissage sentimental, les ambitions littéraires et la conquête sociale, dit l'impossibilité de l'amour romanesque et l'aboutissement de la tradition littéraire du *bildungsroman*, détourné ici parodiquement sous la forme d'un apprentissage déceptif, échoué, et démystificateur. Entre ces deux modèles qui retracent d'un bout à l'autre la tradition de la *romance* sentimentale, depuis son origine millénaire jusqu'à son détournement ironique, le texte de Duras interroge en profondeur le cliché, le retourne pour instituer une réécriture personnelle de l'initiation amoureuse dans laquelle sont rassemblés désir érotique et désir d'écrire.

5. Éros et écriture

Dans la droite lignée de la tradition romanesque occidentale, l'initiation érotique prend valeur d'épreuve de passage, elle signifie la rupture avec le monde de l'enfance, l'accès à l'âge adulte, la découverte du temps et de la mort. Comme tout rite de passage, elle procure un apprentissage et une transformation. Or, il vaut de souligner que, dans le texte de Duras, la première révélation qu'apporte Éros est celle d'une l'identité féminine. C'est lorsque l'enfant est mise en circulation dans les réseaux du désir, offerte au regard désirant de l'homme chinois, qu'elle apparaît à soi-même dans sa pleine singularité: *Soudain je me vois comme une autre, comme une autre se serait vue, au-dehors, mise à la disposition de tous les regards, mise dans la circulation des villes, des routes, du désir* (20). Le désir érotique agit donc à la façon d'un révélateur de l'individualité féminine, de son individuation détachée de la substance maternelle.

Singularité signifiée, en premier terme, par la tenue incongrue, extravagante, de cette femme-enfant on ne sait si déguisée en princesse de conte de fées ou affublée en jeune prostituée: le chapeau de feutre, la robe de la mère raccommodée, les souliers en lamé doré, indices de la folie maternelle, qui disent son lien avec la mère mais qui expriment, tout aussi bien, la transgression de tous les interdits maternels. Mais la révélation identitaire se joue aussi sur un autre plan, au moyen d'une autre trace qui scelle la différence décisive de cette individualité féminine. Le désir d'écrire, le signe de l'écrivain: *Je vois bien que tout est là. Tout est là et rien n'est encore joué, je le vois dans les yeux, tout est déjà dans les yeux. Je veux écrire. Déjà je l'ai dit à ma mère: ce que je veux c'est ça, écrire* (29). Désir érotique et désir d'écrire sont donc explicitement associés dans cette scène de passage et de découverte. La prise de conscience d'une identité féminine scellée, singularisée par le désir d'écrire se réaffirme en se réfléchissant sur les modèles opposés, les doubles ou les alternatives à la féminité maternelle asexuée que le texte fait défiler: Hélène Lagonelle (la sexualité passive et inconsciente d'elle-même, du désir qu'elle suscite, soumise à la demande maternelle, languissante et vouée à la mort), Anne-Marie Stretter -l'indolence, l'absence, *la plus insidieuse, la plus ravissante de toutes les pulsions de mort* (Duras, 1983:34). Figures féminines d'une déperdition fatale qui sont, de façon significative, étrangères à l'écriture, indifférentes au désir d'écrire.

Suivant le dispositif narratif typique du romanesque que le texte durassien ne cesse de convoquer, la rencontre des amants détermine une inflexion décisive dans la dérive du récit, elle tient place d'évènement déclencheur d'un changement. Puisque, révélateur identitaire, éros est aussi –comme l'écriture– ce qui permettra d'échapper au naufrage, de conjurer le danger de la dévastation maternelle: et cela sous la forme d'une rupture et d'une réparation. L'instrumentalisation du désir, via le fantôme d'une prostitution consentie par la mère, devient un moyen de s'affranchir du ravage maternel et, en même temps, de se plier à sa demande, de combler son attente. La liaison avec le riche chinois en échange d'un don éventuel qui permettrait de sauver la famille de la ruine, se fait pour satisfaire l'exigence surmoïque de la mère de combler les besoins de ses enfants. Mais cette liaison implique tout aussi bien le sacrifice de l'enfant, sa déperdition, sa mort symbolique, ce qui est une manière de se détacher de la substance maternelle, d'échapper à son emprise ravissante et ravageante. L'enfant consciente de son individualité féminine –l'écrivain en puissance qu'est l'enfant– pourra tout quitter pour écrire, pour réécrire inlassablement cette histoire *inusable* à l'origine d'une vocation à l'écriture, à l'origine d'une identité qui sera désignée par le nom *Duras*, le nom de l'écrivain.

L'écriture et l'érotisme se trouvent donc reliés dans ce récit des origines en tant que manières de sublimation de la douleur, en tant que formes de sauvetage. Et il convient de signaler que cette analogie entre éros et écriture, le texte la travaille en profondeur dans les représentations du couple des amants et de la passion amoureuse, ouvrant la signification des images à une lecture proprement poétique. C'est d'abord par un isomorphisme entre l'espace de l'amour et l'espace de l'écriture que la passion et l'écrit viennent se rejoindre dans l'imaginaire durassien, équivalence

explicitement posée dans l'*Été 80*, lorsque l'écrivain évoque *ces chambres où se faisaient l'amour et les livres* (1980:67). La *cabina obscura* des amants où se déroule dans une sorte de présent atemporel le rituel érotique, n'est pas sans rappeler ce que Duras a désigné comme *la chambre noire de l'écriture* (1974: 28): espace intime, intérieur, où l'écrivain est confronté avec l'inconnu qu'il porte en soi, entraîné vers une région secrète, qui n'est pas sans faire penser à la notion d'inconscient. Comme cette chambre obscure où se fait l'écrit, la chambre des amants est le lieu où son dénoués et mis en scène tous les fantasmes, tous les désirs inavouables, insondables: l'amour incestueux du petit frère, le désir du corps féminin, le désir de mort.

Outre cela, vaut-il de remarquer que Éros et écriture semblent obéir aux mêmes lois, aux mêmes injonctions secrètes. Comme le désir de l'autre, le désir d'écrire c'est, chez Duras, se laisser emporter dans un état de ravissement, de dépossession qui est de l'ordre de la pulsion. Cette *folie d'écrire furieuse* (Duras, 1987: 30) répond, de même que la passion amoureuse, à une sollicitation impérieuse, hors contrôle. Les champs lexicaux de la passion et de l'écriture se recoupent, s'entrelacent: *elle est changée, lentement arrachée, emportée* (50); *un arrachement de soi, qui vous laisse abandonné et perdu lorsqu'il cesse avec le livre* (Duras, Vircondelet, 1972: 172). Et de la même façon que le désir érotique tire sa force de ne pouvoir jamais être comblé, l'écriture doit se maintenir en état de désir, à l'affût de ce qui toujours se dérobe à son emprise. En tant que vœu de connaissance, de possession, l'écriture est vouée, comme la passion, à demeurer toujours en état de désir. Le désir de posséder l'inexprimable implique la persécution toujours du creux, du mot de l'énigme, de ce qui échappe à toute nomination, à toute connaissance. Il y a toujours quelque chose qui échappe, glisse et défie le langage (comme le fameux mot trou évoqué dans le *Ravissement de Lol V. Stein*). C'est l'incomplétude d'un art déceptif qui joue sur la puissance de fascination d'un événement qui resterait toujours inépuisable, de cette *notion* insaisissable, qui maintient l'écrivain – et le lecteur – en état de désir. Aimer, écrire, c'est désirer l'impossible, l'inconnaissable. Voire, se rappeler cette perte à l'origine de tout désir et en porter le deuil. Soutenu par le mythe d'une impossibilité de l'amour devenue constitutive du rapport même d'amour, l'éternisation du désir érotique exige comme une injonction secrète le désir de mort: la suspension *ad infinitum* du désir à son acmé par l'impossibilité, l'interdiction de son accomplissement. C'est la perte irréparable qui donne sa véritable mesure à la passion, c'est la mémoire de cette perte qui soutient l'élan de l'écriture. C'est sur le corps mort de l'amour qu'on aime, qu'on écrit.

Écrire, aimer, finalement, pour résister au ravage, pour sublimer le ravage. Pour se forger une identité qui puisse tenir contre le naufrage, l'identité de l'écrivain qui prendra le nom de Duras. Ce nom qui expose la volonté de ralliement à l'espace paternel, Duras, village natal du père, voulant dire en occitan château fort. Le nom de l'écrivain désigne ainsi la forteresse infracassable, le barrage indélébile dans lequel on puisse résister à l'assaut élémentaire et implacable des vagues du Pacifique. Écrire, donc, pour conjurer la dévastation, pour inlassablement retourner au lieu de l'origine: *Quand j'écris je suis de la même folie que dans la vie. Je rejoins les masses de pierre quand j'écris. Les masses du Barrage* (Duras: 1993b: 56).

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- DURAS, M. (1974). *Les Parleuses*, Paris, Éditions de Minuit.
- DURAS, M. (1984). *l'Amant*, Paris, Éditions de Minuit.
- (1981). *Agatha*, Éditions de Minuit.
 - (1982). *Savannah Bay*, Paris, Éditions de Minuit.
 - (1983). Entretien avec Yann Andréa, *Libération*, 4 janvier.
 - (1987). *La Vie matérielle*, POL.
 - (1993a). *Écrire*, Paris, Éditions de Minuit.
 - (1993b). *C'est tout*, POL.
- DURAS, M., PORTE, M. (1977a). *Les lieux de Marguerite Duras*, Paris, Éditions de Minuit.
- (1977b). *Le Camion*, Paris, Éditions de Minuit.
- LEJEUNE, Ph. (1973). “Le pacte autobiographique”, in *Poétique*, 4, pp. 137-162.
- (1983). «Le pacte autobiographique (bis)», in *Poétique*, 56, pp. 416- 434.
- PEREC, G. (1975). *W ou le souvenir d'enfance*, Paris, Denoël.
- PIERROT, J. (1987). *Marguerite Duras*, Paris, José Corti.
- STIMPSON, B. (2005). «l'écriture en scène dans les manuscrits de Duras», in *Duras. Cahiers de l'Herne*, n° 86, pp. 105-109.
- PROUST, M. (1989). *À la Recherche du temps perdu*, éd. Yves Tadié, vol. IV, Paris, Gallimard, Pléiade.
- VIRCONDELET, A. (1972). «Entretien avec Marguerite Duras», in *Marguerite Duras*, Paris, Seghers, pp. 171-184.